



شماره سی و یکم

بهار ۱۳۹۴

صفحات ۹۱-۱۱۵

ساخت شبکه‌ای غزل کلاسیک فارسی (مطالعه موردی: غزل سنائی)

دکتر سید مهدی زرقانی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

این مقاله درصدد اثبات وجود ساخت شبکه‌ای در غزل کلاسیک فارسی است. در ابتدا به تعریف مفهوم ساخت شبکه‌ای پرداخته‌ایم و در ادامه نشان داده‌ایم که در غزل تمهیدات و مؤلفه‌هایی وجود دارد که می‌توان مجموعه آنها را در قالب دو گروه «سازه‌های زبانی» و «سازه‌های موسیقایی» جای داد. تکرار، ارجاع، هم‌آیی، هم‌معنایی، تضاد، جایگزینی و شمول معنایی، از تمهیدات مربوط به سازه‌های زبانی، و وزن، قافیه، ردیف، تجنیس، ردها، ترصیع و موازنه از سازه‌ها و تمهیدات موسیقایی هستند. مجموع این مؤلفه‌ها در درون غزل شبکه‌های ارتباطی چندلایه‌ای را پدید می‌آورند که منجر به پدیدآمدن نظامی درونی می‌شود. ما از این نظام درونی به «ساخت شبکه‌ای» تعبیر می‌کنیم. این مقاله نشان می‌دهد که ارتباط در محور عمودی غزل کلاسیک وجود دارد.

واژگان کلیدی: غزل فارسی، محور عمودی، سازه‌های زبانی، سازه‌های موسیقایی

۱- مقدمه

اختلاف نظر در مورد بوطیقای غزل از مباحث ساختی شروع می‌شود و تا حوزه‌های معناشناسی، سبک‌شناسی و زبان‌شناسی ادامه پیدا می‌کند. بدون توصیف دقیق مجموعه سازوکارها و تمهیدات به کاررفته در غزل کلاسیک، نمی‌توان به مبانی بوطیقای غزل دست پیدا کرد. بدین منظور لازم است شاعران مختلفی از کانون‌های ادبی متفاوت و در بازه‌های زمانی مختلف انتخاب شوند، تا پس از بررسی‌های دقیق و چندجانبه شعر آنها، هم به مبانی بوطیقای این ژانر دست یافت و هم تطور آن را در تاریخ هزارساله‌اش نشان داد. این تصور که غزل کلاسیک در بیت بسته می‌شود و ارتباط در محوری عمودی آن یا نیست و یا بسیار ضعیف است، تصور نادرستی است که مقاله حاضر قصد دارد آن را به چالش بکشد. آیا فقط وزن و قافیۀ مشترک است که ابیات غزل را با یکدیگر پیوند می‌دهد؟ اگر چنین نیست، چه عامل یا عوامل دیگری هستند که اجزای غزل را به‌مثابه اندام‌هایی از یک کلیت با یکدیگر پیوند می‌دهند؟ تحقیق حاضر با بررسی صد غزل سنائی^(۱) - به عنوان طراح بوطیقای غزل عرفانی - شروع شده و نتایج به‌دست‌آمده بر پنجاه غزل حافظ آزموده شده‌است.

۲- پیشینه و منبع‌شناسی تحقیق

تاکنون چندین اثر مهم درباره غزل سنائی به چاپ رسیده که عمدتاً معطوف به بررسی جنبه‌های محتوایی آن است. داریوش صبور در *آفاق غزل فارسی* (۱۳۷۰)، منصور رستگار فسایی در *انواع شعر فارسی* (۱۳۷۲)، سیروس شمیسا در *سبک‌شناسی شعر* (۱۳۷۴) و سیر *غزل در شعر فارسی* (۱۳۸۶)، فرانکلین لوئیس در *سنائی و ریشه‌های غزل فارسی* (۱۹۹۵) و شفیع کدکنی در *در اقلیم روشنائی* (۱۳۷۸) و دیگران، غالباً مباحثشان معطوف به جنبه‌های محتوایی غزل سنائی است و درباره ویژگی‌های ساختی آن بحث نکرده‌اند. در میان مقالات علمی - پژوهشی هم که در دهه هشتاد منتشر شده، اثری را نیافتیم که از این منظر به غزل عموماً و غزلیات سنائی خصوصاً پرداخته باشد. انتخاب غزل سنائی به عنوان مورد مطالعاتی هم به این اعتبار است که او طراح بوطیقای غزل عرفانی است؛ شاعری که در آستانه پیدایش غزل فارسی، به عنوان قالبی مستقل از قصیده، ظهور کرده و خود در این ماجرا نقش عمده را بر عهده دارد.

این بحث البته در مورد غزلیات حافظ فراوان مطرح شده‌است؛ از منابع کهن مثل حبیب‌السیر گرفته که نقل قول شاه‌شجاع را دربارهٔ عدم ارتباط ابیات غزل حافظ نقل می‌کند (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۳۱۵) تا محققان متأخر (کسروی، ۱۳۲۲؛ بامداد، ۱۳۶۹؛ خرمشاهی، ۱۳۶۷؛ ریاحی، ۱۳۷۴؛ براهنی، ۱۳۸۰؛ آشوری ۱۳۸۱ و استعلامی، ۱۳۸۶) که تلویحاً یا تصریحاً ابیات یک غزل را فاقد انسجام دانسته و در مقابل، محققانی چون مسعود فرزاد که به دنبال یافتن توالی ابیات و در نتیجه انسجام غزل حافظ می‌گردد (۱۳۵۰) و یا هومن (۱۳۴۷: ۹۳) که در جستجوی «زنجیر همبستگی‌ها از پایان به سوی آغاز غزل» حافظ حرکت می‌کند و منتقدان و محققان دهه‌های اخیر - از شفیعی کدکنی (۱۳۶۸: ۴۶۱)، عبادیان (۱۳۷۹)، پورنامداریان (۱۳۸۲) گرفته تا حسن‌لی (۱۳۸۳)، عبداللهی (۱۳۸۴)، مالمیر، (۱۳۸۸) و پورنامداریان و ایشانی (۱۳۸۹) - هر کدام به روشی و در سطحی سعی دارند انسجام در غزل حافظ را اثبات و یا جستجو کنند. این موضوع حتی توجه منتقدان غیرایرانی مثل مایکل هیلمن (۱۹۷۶) را نیز به خود جلب کرده‌است. اما تا آنجا که ما دیدیم، در مورد غزل سنائی این نخستین‌بار است که چنین تحقیقی صورت می‌گیرد. از میان تحقیقات انجام‌شده، نزدیک‌ترین کارها به مقاله حاضر یکی مقاله منیژه عبداللهی است که با برشمردن عواملی مثل «عنصر راویت، برخورداری از یک فضای هماهنگ یا بن‌مایه مقید در ساختار غزل، تحمیل و گستراندن عنصر معنایی مشترک بر کل غزل، گستردن و پراکندن مصداق‌ها و نمونه‌های گوناگون از یک حقیقت واحد، استفاده از واژه در خدمت انسجام و مضمون‌سازی» (۱۳۸۴: ۱۲۸) سعی دارد تا انسجام غزل حافظ را نشان دهد و دیگری مقاله پورنامداریان و ایشانی (۱۳۸۹) که با استفاده از الگوی هلیدی همین هدف را دنبال می‌کند. اما مورد مطالعه ما در این مقاله غزل سنائی است و نیز مجموعه تمهیداتی که بررسی کرده‌ایم، تفاوت‌های زیادی با دو مقاله مذکور دارد؛ مهم‌تر از همه اینکه ایده مرکزی مقاله حاضر (ساخت شبکه‌ای غزل) در هیچ‌کدام از منابع فوق مطرح یا تبیین علمی نشده‌است. برای بررسی غزلیات سنائی تصحیح مدرس رضوی (۱۳۶۲) را برگزیدیم که دست‌کم در مورد غزلیات مورد استناد ما تفاوت چندانی با تصحیح جلالی پندری (۱۳۸۶) ندارد و برای بررسی غزلیات حافظ تصحیح غنی - قزوینی (۱۳۷۸) را اساس قرار دادیم که به‌رغم قدیمی بودن هنوز اعتبار خود را حفظ کرده‌است.

۳- مفهوم ساخت شبکه‌ای

کلمه «ساخت» بر مفهوم ساختن دلالت دارد که معادل «صناعت» در نزد قدماست. شعر در عین حال که ریشه در الهامات ناخودآگاهانه شاعر دارد، از آنجاکه قواعد و تمهیدات آن آموزش داده می‌شود، دارای جنبه صنعتی هم هست. بنابراین، نمی‌توان شعر را یکسره نتیجه الهام شاعر یا تماماً ساخته آگاهی او به شمار آورد. در جهان کلاسیک شعر بر ایند الهام و صنعت است (نک. زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۲۱-۳۱). استفاده ما از «شبکه» نیز به علت دلالتی است که این اصطلاح «بر ارتباطات نظام‌مند و چندجانبه میان مؤلفه‌های درون یک نظام» دارد. بدین ترتیب، وقتی از «ساخت شبکه‌ای» سخن می‌گوییم، منظورمان ساختی است که دارای نظام است و به همین اعتبار هم مؤلفه‌های آن با یکدیگر ارتباطات درونی چندجانبه دارند. این برخلاف تصور عامیانه درباره غزل است که ارتباط عناصر غزل را نهایتاً در بیت می‌بیند، نه در کلیت آن و اصلاً قائل به وجود «نظام درونی» برای زائر غزل نیست. اگر بتوانیم وجود ساخت شبکه‌ای را در غزل اثبات کنیم، طبعاً باید موجودیت نظام درونی آن را نیز به رسمیت بشناسیم. علاوه بر این، در ساخت شبکه‌ای نباید به دنبال ارتباط خطی میان اجزا گشت؛ بدین معنا که تصور کنیم مؤلفه‌های غزل از بیت اول تا بیت آخر به ترتیب و بر روی خط مستقیمی با یکدیگر ارتباط دارند و مثلاً اگر بیتی جابه‌جا یا حذف شود، نظام درونی غزل از هم می‌پاشد. در ساخت شبکه‌ای ممکن است مؤلفه‌ای که در بیت چهارم است با مؤلفه‌ای در بیت اول و هفتم و پنجم ارتباط داشته باشد و این ارتباط با جابه‌جایی نظم فعلی غزل از بین نمی‌رود، بلکه تغییر می‌کند. در ساخت شبکه‌ای باید در جستجوی ارتباطات غیرخطی‌ای بود که در چند لایه و در بخش‌های مختلف پدیده حضور دارند.

برای آشنایی با مفهوم ساخت شبکه‌ای و مآلاً ساخت شبکه‌ای غزل، بهتر است با تعریف مؤلفه‌ها و اجزای آن شروع کنیم. مؤلفه‌های غزل را می‌توان در دو گروه اصلی «سازه‌های زبانی» و «سازه‌های موسیقایی» جای داد. زمینه معنایی - عاطفی غزل چیزی جدا از اینها نیست. در «سازه»، از ریشه ساختن، «تعدد عناصر و نظام‌مندی» وجود دارد. بر این اساس، منظور ما از سازه، مجموعه چند مؤلفه است که براساس نظمی تعریف شده کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. چند مؤلفه یا عنصر مرتبط با یکدیگر، یک سازه را شکل می‌دهند و مجموع چند سازه، که ارتباط نظام‌مندی با یکدیگر دارند، یک «نظام» یا

سیستم را پدید می‌آورند. «سازه‌های زبانی» عبارت‌اند از واج‌ها، واژگان و ساختارهای دستوری (جمله، شبه‌جمله، بند)، و «سازه‌های موسیقایی» عبارت‌اند از وزن، قافیه و ردیف. مجموعه سازه‌های زبانی و موسیقایی موجود در غزل، ارتباطی شبکه‌ای بین اجزای آن و نظامی درونی برای آن ایجاد می‌کنند که از آن به «ساخت شبکه‌ای» تعبیر می‌کنیم. فرض کنید در غزلی، کدِ تصویری «ساقی» در مصراع نخست با کدِ تصویری «می» در مصراع پنجم و کدِ تصویری «میخانه» در مصراع هفتم و کدِ تصویری «جام» در مصراع نهم، ارتباطی تصویری از جنس مشابهت یا تناسب یا تضاد برقرار کرده باشند. در این صورت می‌توانیم بگوییم این عناصر در ارتباطی شبکه‌ای با یکدیگر پیوند خورده‌اند و به اصطلاح شبکه ارتباطی بین آنها ایجاد شده‌است. این شبکه‌ها بسیار متنوع هستند و براساس گزینش و چینشی که شاعر ترتیب داده باشد، نوعی ارتباط خاص بین آنها برقرار می‌شود و این ارتباط است که ساخت شبکه‌ای درون غزل را ایجاد می‌کند.

در اینجا باید به نقش خواننده در ایجاد شبکه‌های ارتباطی بالقوه غزل توجه کنیم. ممکن است خواننده‌ای مثلاً کدهای تصویری را مبنای بررسی خود قرار دهد و خواننده دیگری عناصر دستوری را و خواننده سومی سازه‌های موسیقایی را و هر کدام نیز شبکه ارتباطی متفاوت از دیگری در غزل کشف کنند. مهم این است که این شبکه‌ها در دل غزل موجود است و خوانندگان مختلف با اساس قرار دادن هر گروه از سازه‌ها و یا با ایجاد ارتباطات خاص میان هر بخش از مؤلفه‌های غزل، ممکن است به شبکه‌های ارتباطی متعدد و متنوعی دست پیدا کنند و تفسیر و تأویلشان از غزل براساس نظم ذهنی‌ای باشد که کشف کرده‌اند.

سازه‌های زبانی از واج، کلمه و ترکیب تا شبه‌جمله و جمله را دربر می‌گیرند. اینها را می‌توانیم واحدهای معنایی^۱ بنامیم که زمینه معنایی عاطفی غزل را به خواننده منتقل می‌کنند. برای مثال، ممکن است مضمون «بی‌وفایی» در چند بیت یک غزل و در قالب واحدهای معنایی فوق آمده باشد. خواننده با کشف ارتباط میان واحدهای مذکور می‌تواند دریافتی از غزل ارائه دهد.

ساخت شبکه‌ای غزل کلاسیک منعطف و قابل تغییر است؛ بدین معنا که با تغییر «نظم تألیفی» غزل، شکل ساخت تغییر می‌کند، اما از بین نمی‌برد. درست به همین علت است که اکثر غزلیات کلاسیک را می‌توان از بیت آخر به سمت بیت اول خواند یا ابیاتی از آن را حذف یا جابه‌جا کرد، بدون اینکه کلیت غزل از هم بپاشد و یا ماهیت آن تغییر کند. برخی به اشتباه از همین‌جا به این نتیجه رسیده‌اند که پس غزل بیت‌مدار است و در محور عمودی آن ارتباط وجود ندارد، چرا که در صورت وجود چنین ارتباطی باید با وجود تغییر و تعویض‌های مذکور، کلیت غزل از هم می‌پاشید. مسأله اینجاست که از آن مقدمه چنین نتیجه‌ای بر نمی‌آید. «ساخت شبکه‌ای منعطف» دقیقاً به همین معناست که وقتی ما جای ابیات را تغییر می‌دهیم، یا بیتی بر غزل افزوده یا از آن حذف می‌کنیم، ارتباط شبکه‌ای بین وضعیت تازه به سرعت ایجاد می‌شود، فقط نوع این ارتباط و الگوی آن تفاوت می‌کند، و گرنه اصل ارتباط از میان نمی‌رود. مثلاً اگر در وضعیت «الف»، ارتباط در شبکه کدهای تصویری غزل این‌گونه باشد که بیت اول، پنجم و هفتم با یکدیگر مرتبط باشند، با جابه‌جایی ابیات غزل و ایجاد وضعیت «ب» این رابطه از بین نمی‌رود، بلکه شماره ابیاتی که از طریق کدهای تصویری مذکور با یکدیگر مرتبط شده‌اند تغییر می‌کند و مثلاً بین بیت دوم، سوم و هفتم ارتباط در کدهای تصویری ایجاد می‌گردد؛ به عبارت دیگر، ما با حذف شبکه ارتباطی مواجه نمی‌شویم، بلکه با تغییر شکل و الگوی آن مواجه می‌شویم. با جابه‌جایی ابیات، ممکن است الگوی ارتباطی فرضی «یک، پنج و هفت» به الگوی ارتباطی فرضی «دو، سه، هفت» یا الگوهای متعدد دیگر تبدیل شود. یا وقتی بیتی را از غزل حذف می‌کنیم، ممکن است یکی از کدهای تصویری حذف شود، اما ارتباط شبکه‌ای میان بقیه کدهای تصویری موجود در غزل همچنان برقرار خواهد ماند. بنابراین این کج‌فهمی است که تصور کنیم چون ابیات غزل قابل جابه‌جایی، حذف و افزودن است، پس ارتباط در محور عمودی آن وجود ندارد و به اصطلاح ذهنیت غزل‌سرایان کلاسیک بیت‌اندیش است. توصیف دقیق‌تر این است که بگوییم غزل کلاسیک، ساخت شبکه‌ای منعطف و پویا دارد. انعطاف‌پذیر بودن این ساخت شبکه‌ای به خودی خود نه مثبت و نه منفی است، بلکه یک خصلت است. در این میان، غزلیات روایی یا غزلیاتی که ابیاتی موقوف‌المعانی دارند، انعطاف کمتری نسبت به غزلیاتی دارند که روایی نیستند یا ابیاتشان موقوف‌المعانی نیست. برای این ساخت

شبکه‌ای «منعطف» می‌توان ریشه‌های ایدئولوژیک هم جست. عین همین ساخت را در قرآن هم می‌توانیم مشاهده کنیم. ما می‌توانیم به راحتی آیاتی از یک سوره را با سوره دیگر جابه‌جا کنیم و هیچ مشکلی در متن پدید نمی‌آید. هم‌چنین خوانندگان می‌توانند با برقراری ارتباطات چندگانه فوق در آیات قرآن به برداشتی از متن برسند که با دیگری متفاوت است. به نظر می‌رسد ریشه این ساخت شبکه‌ای غزل را باید در قرآن جست و غزل‌سرایان مسلمان تحت تأثیر متن مقدس قرار گرفته، بوطیقای غزل را استوار بر بوطیقای قرآن کرده‌اند.

انواع و اقسام این ساخت شبکه‌ای را نحوه ارتباط مؤلفه‌های درون‌متنی تعیین می‌کند. بدین معنا که مثلاً ممکن است شاعری در شبکه ارتباطی کدهای تصویری از تکنیک «تداعی تصویری» استفاده کند. در این صورت، هر یک از کدهای تصویری غزل، دیگری را تداعی می‌کند و می‌توانیم این نوع را ساخت شبکه‌ای استوار بر تداعی بنامیم. یا ممکن است ارتباط بین کدهای تصویری غزل از جنس «تداوم تصویری» باشد، یعنی اجزای تصویر در ابیات متوالی تداوم یافته باشند. می‌توانیم این نوع را ساخت شبکه‌ای استوار بر تداوم تصویری بنامیم. یا ممکن است یک کد تصویری حالت مرکزی داشته باشد و کدهای تصویری دیگر چونان قمرهای آن تصویر مرکزی در غزل ظاهر شوند. این نوع را می‌توانیم ساخت شبکه‌ای کهکشانی بنامیم. به غزل زیر توجه کنید:

مشتری بر فلک نظاره توست	زهره در حسن پیشکاره توست
از نکویی و دلبری که تویی	ماه نو پیشکار و یاره توست
دیده من همیشه ای دلبر	فتنه با روی ماه‌پاره توست
بر همه نیکوان تو سالاری	هرکه نیکوست یک‌سواری توست
تو جوان‌دولتی و محتشمی	کس ندیدم که بر ستاره توست

(سنائی، ۱۳۶۲: ۸۰۹)

در مرکز این غزل «تو» قرار دارد و شاعر تصاویر نجومی را چونان اقمار بر گرد این مضمون محوری قرار داده‌است.

این وضعیت فقط محدود به کدهای تصویری نمی‌شود و می‌توان آن را به دیگر سازه‌ها و مؤلفه‌های غزل نیز تعمیم داد. هم‌چنین ممکن است بین سازه‌های غزل (موسیقایی، زبانی) و مؤلفه‌های هر یک از سازه‌ها، ارتباط‌های چندگانه‌ای وجود داشته

باشد که هر کدام منجر به پیدایش یک نوع ساخت شبکه‌ای خاص شوند. این بدان معناست که انواع ساخت‌های شبکه‌ای را نمی‌توان محدود به تعداد محدود و معینی کرد. فرض کنید بین مؤلفه‌های موسیقایی و زبانی غزل ارتباط باشد یا نباشد و این ارتباط ضعیف یا متوسط یا قوی باشد. در این صورت ما با پنج نوع ساخت شبکه‌ای مواجه خواهیم بود. اکنون وضعیتی را تصور کنید که بین مؤلفه‌های تصویری و موسیقایی غزل ارتباط باشد یا خیر و به همین ترتیب بقیه اجزا. به نظر می‌رسد همین قابلیت منعطف و در عین حال پویا بوده‌است که به این قالب کلاسیک کمک کرده تا روزگار معاصر نیز حضور خودش را در مرکز نهاد شعر حفظ کند. پس غزل کلیتی سیستماتیک است متشکل از سازه‌های زبانی و موسیقایی. این سازه‌ها از مؤلفه‌های متعددی تشکیل شده‌اند که با یکدیگر ارتباط نظام‌مندی دارند؛ ارتباطی که شبکه‌ای چندلایه را در نظام درونی غزل پدید می‌آورد. مفسران و تحلیلگران غزل ممکن است با کشف هر یک از شبکه‌های ارتباطی متعدد و متنوع فوق، به تفسیری از غزل دست پیدا کنند که با دیگری متفاوت است.

۳-۱- تمهیدات شبکه‌ساز

اکنون می‌توانیم این پرسش را مطرح کنیم که به فرض وجود ساختار شبکه‌ای، شاعران از چه ابزارها و تمهیداتی برای ایجاد ساخت مذکور بهره گرفته‌اند؟ پاسخ دقیق این پرسش مستلزم بررسی غزلیات شاعران متعدد از دوره‌ها و کانون‌های ادبی مختلف است. جامعه آماری پژوهش حاضر یک‌صد غزل سنائی و نزدیک به پنجاه غزل حافظ است. برخی از تمهیدات و ابزارهای شبکه‌ساز در شعر این دو شاعر در زمره سازه‌های زبانی هستند و برخی متعلق به سازه‌های موسیقایی که در ادامه به بررسی یکایک آنها می‌پردازیم.

۳-۱-۱- تمهیدات مربوط به سازه‌های زبانی

چنان‌که اشاره شد سازه‌های زبانی متشکل از مؤلفه‌ها و ادات زبانی (واج، واژه، ترکیب، جمله، شبه‌جمله، بند) است که در ارتباطی نظام‌مند با یکدیگر نظام درونی غزل را می‌سازند. نظام درونی غزل مبتنی بر اصول و مبانی‌ای است که البته ثابت و ازلی - ابدی نیستند و در طول تاریخ تغییرات و تحولاتی را از سر می‌گذرانند. اصول مذکور را می‌توان بر دو گونه اولیه و ثانویه تقسیم کرد، مثلاً موزون و مقفی بودن از اصول اولیه

است و نحوه استفاده از تمهیدات بلاغی از اصول ثانویه؛ اولی در دوره کلاسیک کم‌تر دچار تغییر شده و دومی بسیار تغییر کرده‌است. آنچه غزل قرن ششم تا هشتم را از غزل قرن دهم تا دوازدهم متمایز می‌کند، تغییراتی است که در اصول ثانویه ایجاد شده‌است. همچنین وجه تمایز غزلیات شاعران صاحب‌سبک در یک دوره خاص را باید در تفاوت همین اصول ثانویه در آنها سراغ گرفت.

۳-۱-۱- تکرار

تکرار هم در نظریه بلاغیون کلاسیک به‌مثابه تمهیدی بسیار مهم مطرح بوده (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۹) و هم در تلقی محققانی مثل هلیدی و حسن، که نقش آن را در ایجاد انسجام متنی به رسمیت شناخته و حتی بررسی کرده‌اند، جایگاه خاصی دارد:

هرگاه عناصری از جمله‌های پیشین در جمله‌های بعدی باید تکرار شکل خواهد گرفت. در یک متن، واژه‌های بسیاری وجود دارند که بیش از یک بار تکرار می‌شوند، مانند حروف اضافه و ربط. گرچه این واژه‌ها را می‌توان از عوامل انسجام متن دانست، اما نقش اصلی به‌عهده واژگان متن یا محتوایی است که با حذف آنها ممکن است متن آشفته و بی‌معنی شود (هلیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۲۷۷).

تعریف مهاجر و نبوی از تکرار نیز نقش این تمهید بلاغی را در فرایند تولید معنا نشان می‌دهد: «گونه‌ای از رابطه میان واحدهای واژگانی که مبتنی بر کدبندی یکسان و مکرر یک معنای اندیشگانی واحد است. البته ممکن است تکرار یک واحد واژگانی در اشکالی که به لحاظ ساخت‌واژی متفاوت هستند، صورت گیرد» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۷۰). تکرار ممکن است در سطح تکواژ باشد یا در سطح واژه که شامل تکرار اسم، ضمیر، فعل، قید و صفت می‌شود، و یا در سطح جمله و شبه‌جمله. به غزل زیر توجه کنید:

هرکه را در دل خمار عشق و برنایی بود	کار او در عاشقی زاری و رسوائی بود
این منم زاری که از عشق بتان شیدا شدم	آری اندر عاشقی زاری و شیدائی بود
ای نگارین چند فرمائی شکیبائی مرا	با غم عشقت کجا در دل شکیبائی بود؟
مر مرا گفתי چرا بر روی من عاشق شدی	عاشقی جانان خودکامی و خودرائی بود؟
شد دلم صفرائی از دست فراق این جمال	آنکه صفرائی نشد در عشق سودائی بود
آنکه یک‌ساعت دل آورد و ببرد و باز داد	برحقیقت دان که او در عشق هرجائی بود
از سخن‌های سنائی سیر کی گردند خود	جز کسی کو در ره تحقیق بینائی بود
از جمال یوسفی سیری نیابد جاودان	هرکه را بر جان و دل عشق زلیخائی بود

(سنائی، ۱۳۶۲: ۸۷۲)

تکرار عاشق در بیت اول، دوم و چهارم؛ تکرار عشق در بیت اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم و هشتم و تکرار زاری، شکیبایی، صفرائی و دل، شبکه‌ای از ارتباطات را در این غزل ایجاد کرده که اجزای آن را با یکدیگر پیوند می‌دهد. رسیدن به هر کدام از این واژگان تکراری کلمه قرینه آن را و در همان حال بیت دیگر غزل را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند؛ این تداعی‌ها حتی می‌تواند تفسیر و تحلیل او را از غزل تحت تأثیر قرار دهد. یعنی اگر مخاطبی بدون توجه به پیوندهای مذکور و با ذهنیت «بیت‌اندیشی» به تحلیل و تفسیر این غزل بپردازد، بخشی از معنای نهفته در ارتباط مذکور را از دست می‌دهد. بنابراین ساختار شبکه‌ای در فرایند معناسازی هم نقش دارد و بی‌توجهی به این خصلت بوطیقایی غزل، آن بخش معنا را که برابند رابطه مذکور است، از چشم مخاطب دور می‌دارد.

۳-۱-۱-۲- هم‌آیی

هم‌آیی از اصطلاحات وضع‌شده توسط زبان‌شناسانی چون هلیدی است. آنها هم‌آیی را عبارت می‌دانند از «با هم آوردن کلماتی که از یک حوزه واژگانی هستند» (هلیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۲۸۴). مهاجر و نبوی توضیح می‌دهند که «هم‌آیی برخلاف تکرار، هم‌معنایی و غیره، در گرو رابطه معنایی میان دو واحد واژگانی نیست، بلکه ناظر بر گرایشی است که برخی از واژه‌ها به وقوع در کنار هم دارند» (۱۳۷۶: ۷۰). برخلاف این دو، برخی دیگر از زبان‌شناسان عنصر معنایی را نیز در هم‌آیی مطرح می‌کنند. مثلاً کروز (۱۹۸۹: ۲۴) «باهم‌آیی» را زنجیره‌ای از واژه‌ها تعریف می‌کند که معمولاً با یکدیگر هم‌نشین شده، یک سازه معنایی را تشکیل می‌دهند. یاهارتمن و جیمز (۱۹۹۸: ۲۲) باهم‌آیی را سازگاری معنایی حاصل از هم‌جواری دستوری واژه‌ها می‌دانند. جمع میان این دو نظر ناممکن نیست. می‌توانیم بگوییم هم‌آیی گاه حاصل هم‌نشینی دو یا چند واژه است که هم‌معنا نیستند اما در جهان متن یا خارج از متن مجاورت دارند. برای مثال، خورشید و مغرب با یکدیگر رابطه معنایی (مثلاً ترادف، تضاد، اشتقاق، تکرار، جناس تام) ندارند، اما در جهان واقعی میان این دو تناسب «طبیعی» وجود دارد. می‌توانیم بگوییم در این گروه از هم‌آیی‌ها تناسب میان دو واژه غیرمعنایی است. گاه نیز میان دو واژه، که با یکدیگر هم‌آیی دارند، ارتباط معنایی هم وجود دارد، مثل غروب و مغرب که هم در جهان

طبیعت مرتبط هستند و هم در زبان به حوزه معنایی مشترکی تعلق دارند. تمهیدی که در بلاغت سنتی بسیار نزدیک به هم‌آیی است، مراعات نظیر یا تناسب نامیده می‌شود: «در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یک‌دیگر متناسب باشند» (همایی، ۱۳۷۰: ۲۵۷). هم‌آیی‌ها حوزه‌های معنایی مختلف را شامل می‌شود؛ مثلاً ممکن است نتیجه مجاورت اندام‌های بدن (چشم، لب، مو، ابرو) یا عناصر میخانه‌ای، حماسی، طبیعی، دینی، مکانی، زمانی و غیره باشد. هر کدام از این حوزه‌های گفتمانی شبکه‌ای ارتباطی در غزل ایجاد می‌کنند که عامل پیوند درونی غزل می‌شود. به نمونه زیر توجه کنید:

ساقیا برخیز و می در جام کن	در خرابات خراب آرام کن
آتش ناپاکی اندر چرخ زن	خاک تیره بر سر ایام کن
صحبت ز ناربندان پیشه گیر	خدمت جمشید آذرفام کن
با مغان اندر سفالی باده خور	دست با زردشتیان در جام کن
چون ترا گردون گردان رام گشت	مرکب ناراستی را رام کن
نام رندی بر تن خود کن درست	خویشتن را لابلالی نام کن
خویشتن را گر همی‌بایدت کام	چون سنائی مفلس و خودکام کن

(سنائی، ۱۳۶۲: ۹۸۱)

دال‌هایی که موجود و موجب هم‌آیی در این غزل شده‌اند، عمدتاً به گفتمان میخانه‌ای و در مرتبه بعدی به گفتمان زردشتی و اسطوره‌ای تعلق دارند. هم‌آیی در غزل کلاسیک فارسی گاه در سطح واژگان است، که ما به‌طور قراردادی آن را «هم‌آیی واژگانی» می‌نامیم و گاه در سطح گفتمان‌هاست، که از آن به «هم‌آیی گفتمانی» تعبیر می‌کنیم. صورت دوم وقتی اتفاق می‌افتد که دال‌های مربوط به گفتمان‌های متفاوت در یک غزل گرد هم آیند. قابلیت چندمعنایی شدن و تأویل‌پذیری غزل، برآیند هم‌آیی گفتمانی است و این تمهید آزادی مخاطب را در مواجهه با متن چند برابر می‌کند. هم‌آیی گفتمانی موجب پدیدآمدن گفتمان‌های تازه‌ای می‌شود که خصلت تلفیقی دارند. مثلاً سنائی از طریق هم‌آیی سه گفتمان میخانه‌ای، زرتشتی و اسطوره‌ای در این غزل «گفتمان قلندری» را ابداع کرده که پیش از وی در شعر فارسی کم‌تر سابقه داشته‌است. شبکه ارتباطی ایجاد شده در غزل فوق تنها در سطح واژگان نیست، بلکه فراتر از آن در سطح گفتمان‌هاست. حضور گفتمان تازه در این غزل را تنها وقتی می‌توان دریافت که به شبکه ارتباطات درونی آن توجه کرد و ساختار شبکه‌ای آن را به رسمیت شناخت.

۳-۱-۱-۳- تضاد

میان تعاریفی که حسن و هلیدی، منتقدان متأخر ایرانی و بلاغیون کلاسیک از تضاد ارائه داده‌اند، مغایرتی وجود ندارد. در تعریف یول (۱۳۸۹: ۱۴۶)، تضاد برابر است با «دو واژه با معانی مخالف»؛ در تلقی مهاجر و نبوی (۱۳۷۶: ۶۹)، تضاد یعنی «آوردن واحدهای واژگانی که معناهای متضادی با یکدیگر دارند»؛ در نظر شمیسا (۱۳۸۱: ۸۹)، تضاد عبارت است از اینکه «بین معنی دو یا چند لفظ تناسب تضاد باشد» و در تعبیر شفیع کدکنی (۱۳۶۸: ۳۱۰)، «اگر دو مفهوم از دو مقوله دو امر متضاد باشند، آن را صنعت مطابقه می‌خوانند». این تمهید بلاغی معطوف به جانب معنایی شعر است، اما تظاهرات آن را در سطوح مختلف اجزای زبان می‌توان سراغ جست؛ یعنی در قالب افعال، اسم‌ها، قیدها، صفت‌ها و حتی حروف یا واج‌ها. از آنجا که گزینش و نظم صامت‌ها و مصوت‌ها سوای جانب معنایی، دارای قابلیت‌های موسیقایی هم هستند، می‌توان از تضاد موسیقایی هم به عنوان تمهیدی یاد کرد که در ایجاد شبکه‌های ارتباطی غزل نقش دارد. غزل زیر را ملاحظه فرمایید:

گر تو پنداری که جز تو غمگسارم نیست هست	ور چنان دانی که جز تو خواستگارم نیست هست
یا بجز عشق تو از تو یادگارم هست نیست	یا قدم در عشق تو سخت استوارم نیست هست
با بجز بیدادی تو کار و زارم هست نیست	یا به بیداد تو با تو کار زارم نیست هست
یا سپید و روشن از تو کاروبارم هست نیست	یا سیاه و تیره از تو روزگارم نیست هست
یا بر امید وصال شب قرارم هست نیست	یا در اندوه فراق دل فکارم نیست هست
یا فراق را بجز ناله شعارم هست نیست	یا وصال را شب و روز انتظارم نیست هست
یا جز از تو دیگری اندر کنارم هست نیست	یا ز تو تیمار و دردی بی کنارم نیست هست
گر دگر همچون سنائی صید زارم هست نیست	یا اگر شیری است او آنکه شکارم نیست هست

(سنائی، ۱۳۶۲: ۸۲۱)

از منظری که ما نگاه می‌کنیم، دایره تضادها بسیار گسترده است. مثلاً تضاد میان افعال مثبت و منفی، تضاد میان قیدهایی که از جهت مفهومی مقابل یکدیگر قرار دارند (شب و روز، بالا و پایین)، تضاد صفات (خوب، بد)، تضادهای ایدئولوژیک (کافر و مؤمن)، تضادهای ژانریک (غزل و حماسه)، تضادهای گفتمانی (گفتمان فردگرا، جمع‌گرا)، تضادهای عاطفی (اندوهگین، شاد)، تضادهای بصری (رنگ‌ها، فضا سازی تصویری غزل) و

تضادهای موسیقایی که برآیند واج‌آرایی کلمات است. مثلاً ممکن است در بیتی از یک غزل شاعر با استفاده از هم‌نشینی صامت‌ها و مصوت‌های «نرم» موسیقی شعر را ترنمی و جویباری کرده باشد و در بیت دیگری با استفاده از هم‌نشینی صامت‌ها و مصوت‌های «خشن»، موسیقی شعر را حماسی کرده باشد. این نوع غزل‌ها در شعر شاعرانی که در دوره گذار از حماسه به غزل می‌زیسته‌اند، بیشتر یافت می‌شود. مجموعه این تضادها در یک غزل شبکه‌ای ارتباطی را ایجاد می‌کند که محل بحث ماست.

۳-۱-۱-۴- هم‌معنایی

هلیدی و حسن (۱۹۷۶: ۲۸۸)، که از نگاه صرفاً زبان‌شناسانه به هم‌معنایی یا مترادف نگریده‌اند، آن را نوعی دیگر از تکرار می‌دانند. تعریف مهاجر و نبوی (۱۳۷۶: ۶۹) مغایرتی با تعریف آنها ندارد، اما «تعدد» واژگان مترادف را برجسته کرده‌اند: «چند واحد واژگانی که معنای اندیشگانی واحدی دارند. رابطه میان تن و بدن از این گونه است». به نظر ما، تعریف یول که هم بر «تعدد واژگان» و هم بر «امکان جانشینی» تأکید می‌کند، از دو تعریف فوق دقیق‌تر است:

هم‌معناها (واژه‌های مترادف) دو یا چند واژه هستند که روابط معنایی بسیار نزدیکی با هم دارند و در اغلب موارد می‌توانند در جمله‌ها جای یکدیگر بنشینند، یعنی جایگزین‌پذیر هستند (یول، ۱۳۸۹: ۱۴۵).

صفوی ضمن تأکید «امکان جایگزینی»، مسأله زنجیره گفتار را هم پیش می‌کشد تا تعریفش دقیق‌تر به نظر آید: «هر گاه دو واژه هم‌معنا به جای یکدیگر به کار روند و در معنی زنجیره گفتار تغییری حاصل نیاید» (۱۳۷۹: ۲۱۲). باطنی (۱۳۷۳: ۲۲۹) با برجسته کردن تمایز میان متون علمی و عاطفی، به این نکته توجه می‌دهد که کلمات هم‌معنا در نوشته‌های علمی بسیار نادر است، زیرا مفاهیم علمی، دقیق و عاری از هاله‌های عاطفی است، اما در زبان ادبی و محاوره استفاده از کلمات مترادف بسیار متداول است. بنابراین استفاده از واژگان هم‌معنا در متن ادبی یا به قصد بلاغی است، که کلام را رساتر، بلیغ‌تر و زیباتر می‌کند، یا کارکرد تعلیمی دارد؛ بدین معنا که مخاطب به درک سریع‌تری از موضوع بحث دست پیدا می‌کند یا به منظور به رخ کشیدن گستره دانش زبانی مؤلف/ شاعر است:

با تابش زلف و رخت ای ماه دل‌افروز
از جنبش موی تو برآید دو گل از مشک
در مملکت عاشقی از پسته و بادام
تا دیده‌ من جز به تو آرام نگیرد
برگرد یکی گرد دل ما و در این دل
هر چند همه دفتر عشاق بخواندیم
با وصل تو هر شب ز پی وصل تو گویم

از شام تو قدر آید و از صبح تو نوروز
وز تابش روی تو برآید دو شب از روز
بوس تو جهانگیر شد و غمزه جهان‌سوز
از بوسه‌ش مه‌ری کن و از غمزه‌ش بردوز
کز جز غم خود یابی آتش زن و بفرورز
با این‌همه در عشق تو هستیم نوآموز
یارب تو شب عاشق و معشوق مکن روز
(سنائی، ۱۳۶۲: ۸۹۹)

۳-۱-۱-۵- جایگزینی

هلیدی و حسن (۱۹۷۶: ۸۸) جایگزینی را به «نشستن یک عنصر به جای یک عنصر دیگر در متن» تعریف کرده، آن را در سه سطح اسمی،^۱ فعلی^۲ و بندی^۳ طبقه‌بندی می‌کنند. در تعریف مهاجر و نبوی سطح دستوری واحدهای زبانی اساس قرار گرفته، نه سطح معنایی یا هر دو: «جایگزینی ... رابطه معنایی میان عناصر متن برقرار نمی‌کند، بلکه رابطه‌ای واژی- دستوری را بنیاد می‌نهد که طی آن عنصری، جایگزین عنصری دیگر می‌شود» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۶۷). سجودی (۱۳۸۷: ۱۰۹) کمی واضح‌تر به این مطلب پرداخته و تصریح می‌کند که دو عنصری که جایگزین هم می‌شوند، باید نقش یکسانی در متن داشته باشند و از نظر دستوری به یک مقوله تعلق داشته باشند؛ مثلاً اسم به جای اسم یا فعل به جای فعل. به نظر می‌رسد زبان‌شناسان در تعریف تمهید جایگزینی اصالت را به مقوله دستوری دو عنصر داده‌اند و معنای واحدهای مذکور برایشان اهمیت نداشته‌است. ما می‌توانیم با همین مبنا در غزل کلاسیک شبکه‌های ارتباطی زیادی پیدا کنیم.

نوع دیگری از جایگزینی در غزل کلاسیک فارسی وجود دارد که کاملاً معطوف به جانب معنایی واحدهای زبانی است و متغیر دستوری در تعیین و تعریف آن نقشی ندارد. ممکن است دو واژه جایگزین از مقوله دستوری واحدی باشند یا نباشند، اما لازم است که از جهت معنایی به مدلول واحدی دلالت کنند. به ابیات زیر توجه کنید:

1. nominal
2. verbal
3. clausal

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را
شکر فروش - که عمرش دراز باد - چرا تفقّدی نکند طوطی شکرخا را
غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را
(حافظ، ۱۳۷۸: ۹)

در این سه بیت، دال‌های «غزال، شکر فروش و گل» به دو مقولهٔ دستوری متفاوت تعلق دارند (اسم و صفت فاعلی)، اما هر سه بر یک مدلول یعنی «معشوق» دلالت می‌کنند؛ چنان‌که دال‌های «ما، طوطی، و عندلیب» به مقولات دستوری متفاوت تعلق دارند، اما بر مدلول واحدی (راوی - عاشق) دلالت دارند. بر این اساس، می‌توان گفت شکر فروش در بیت دوم، جایگزین غزال رعنا در بیت اول و گل در بیت سوم جایگزین هر دو شده‌است. در مصراع‌های دوم نیز همین وضعیت مشاهده می‌شود: طوطی شکرخا در بیت دوم جایگزین «ما» در بیت اول و عندلیب در بیت سوم، جایگزین این دو شده‌است.

اینجا اشکالی پیش می‌آید: اگر معیار ما در غزل سویهٔ معنایی / دلالتی واحدهای زبانی باشد، نه سویهٔ دستوری آنها، کدام معنای واژه را مبنا قرار می‌دهیم؟ به‌خصوص که در غزل دست‌کم برخی دال‌ها دارای معنای استعاری هستند. فیلسوفان مسلمان برای دال‌ها دو معنای قیاسی و مجازی اعتبار کرده‌اند که اولی همان است که در فرهنگ‌ها آمده‌است و دومی آن‌که توسط شاعران و هنرمندان خلق می‌شود (نک. زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۷۴-۶)؛ اولی، قراردادی و دومی دل‌بخواهی است. از آنجا که زمینهٔ غالب غزل در تصرف زبان مجازی است، اساس برای ما معنای مجازی دال‌هاست؛ با این حال اگر گاهی دال‌های جایگزین در معنای قیاسی به کار رفته باشند، اشکالی ندارد که معنای قیاسی را اساس قرار دهیم.

پرسش دیگر این است که در تعیین معنای مجازی معیار ما چیست؟ مثلاً بر چه مبنایی در بیت فوق «غزال رعنا» را استعاره از معشوق می‌گیریم، نه چیز دیگر؟ معیار، سنت ادبی عصر است. در هر عصری سنت‌های ادبی رایج تعیین می‌کنند که معنای مجازی دال‌ها چیست. طبیعتاً این معنای مجازی در طول تاریخ تغییر می‌کند، مثلاً جعل معنای مجازی «خفقان سیاسی» برای «شب» مربوط به دورهٔ معاصر است، نه قرن هفتم. در مورد آن دسته از شاعران سنت‌شکنی که از مرز سنت‌های ادبی عصر خودشان

عبور می‌کنند، باید به مجموعه آثار خود آنها مراجعه کرد و معنای مجازی را که آنها برای دال‌ها وضع کرده‌اند، مشخص نمود. با این حال، این موارد در اصل مسأله تغییری ایجاد نمی‌کند؛ در این که در بررسی جایگزینی‌ها گاه باید به مقوله دستوری آنها اصالت داد، گاه به معنای آنها و گاهی نیز به هر دو عامل.

جایگزینی نوع دوم (معطوف به معنا) در غزل کلاسیک بسیار متنوع و متعدد است که از آن جمله می‌توانیم به جایگزینی شخصیت‌های شعری اشاره کنیم. منظورمان از شخصیت شعری، شخصیتی ساختگی و خیالی است که در متن غزل نقش ایفا می‌کند و لزوماً مابه‌ازای بیرونی ندارد. ممکن است این نقش، عاشقی یا معشوقی یا نقش‌های فرعی دیگر (ساقی) باشد و ممکن است حیوان، جماد یا حتی عضوی از بدن (مثلاً چشم، گیسو، لب، دست) باشد، اما در شعر کلاسیک کم‌تر غزلی را می‌توان یافت که خالی از شخصیت شعری باشد. تطور تصویر این شخصیت‌ها در غزل کلاسیک می‌تواند خیلی مسائل را در تاریخ شعر فارسی روشن کند. ماهیت این شخصیت‌ها و کارکردهایی که در غزل دارند و معنایی که شاعر برای هر کدام از آنها اراده کرده، غیر قابل شمارش است. این قدر هست که عاشقی و معشوقی متداول‌ترین چهره‌های غزل کلاسیک هستند که در قالب صورت‌های سمبلیک بسیار متنوع و متعددی ظهور کرده‌اند.

شخصیت‌های شعری (غنائی، تاریخی، اسطوره‌ای، افسانه‌ای، واقعی، خیالی و غیره) به عنوان نماد وارد جهان شعر می‌شوند و نقش بازی می‌کنند. به غزل زیر توجه کنید:

ور زنی لافی ز شرع احمد مختار زن
بر عدوی دین همیشه تیغ حیدروار زن
در سرای باقی‌ای و خیمه در گلزار زن
ناگهان امشب یکی بر لشکر کفار زن
آتشی از نور دل در عالم غدار زن
گر تو مردی یک لگد بر فرق این طرار زن
باز شو یک‌چند لختی دست در کردار زن
چون سنائی پای سنت بر سر ستار زن
در ره معنی قدم مردانه و هشیار زن
(سنائی، ۱۳۶۲: ۹۷۳)

بر طریق دین قدم پیوسته بوذروار زن
اندر ایمان همچو شهباز خشن مردانه باش
گرد گلزار فنا تا چند گردی زابلهی
لشکر کفر است حرص و شهوت اندر تن ترا
حلقه درگاه ربّانی سحرگهان بگیر
عالم فانی چو طراری است دایم سخره‌گیر
بلبلی دانم همه گفتار داری کرده
جز برای دین نفس هرگز مزین تا زنده‌ای
ای به خواب غفلت اندر هان و هان بیدار شو

در این غزل «ابوذر»، «احمد»، «حیدر»، «مرد» و «باز» در جهان متن حضور دارند. سنائی می‌خواهد مخاطب خود را به داشتن صفات خاصی ترغیب کند و برای هر صفت شخصیتی را مثال می‌زند که به داشتن آن ویژگی مشهور است: برای حرکت در طریق دین، ابوذر را آورده؛ برای تیغ‌زدن در راه دین، حیدر را؛ لگد بر فرق عالم فانی زدن، مرد را؛ و برای دست در کردار زدن، باز را. اگر به توالی ابیات نگاه کنیم، متوجه می‌شویم در هر بیت و به تناسب نیاز، شخصیتی مطرح شده و در بیت بعدی شخصیتی دیگر جایگزین آن شده‌است. وجه مشترک شخصیت‌های فوق آن است که همگی ابزارهایی هستند در خدمت بیان یک مضمون اخلاقی. به تعبیر دیگر، آنچه سبب می‌شود ما آنها را جایگزین یکدیگر به شمار آوریم، نقش مشترکی است که در جهان غزل بازی می‌کنند: «ابزار بیان مضمون اخلاقی خاص». ما به ارتباط این شخصیت‌ها در خارج از جهان غزل کاری نداریم. ممکن است در جهان خارج، «ابوذر» با «باز» هیچ‌گونه ارتباطی نداشته باشند، اما در جهان غزل این دو کارکرد واحدی دارند و درست به همین علت هم هست که آنها را جایگزین یکدیگر به شمار می‌آوریم. آنچه برای ما اهمیت دارد این است که شخصیت‌های شعری مذکور با کارکرد مشترکشان، شبکه‌ای ارتباطی در سرتاسر غزل ایجاد کرده‌اند. هویت نمادین شخصیت‌های شعری سبب می‌شود در بسیاری موارد میان تصویری که در «جهان غزل» از او ارائه می‌شود، با تصویر او در جهان واقع تفاوت بسیار زیادی باشد. اینجا شخصیت‌ها بازتعریف و بازتولید می‌شوند و همین مسأله است که به آنها صبغه تمثیلی، استعاری یا رمزی می‌دهد. علاوه بر این، هم‌نشینی شخصیت‌هایی که به حوزه‌های گفتمانی مختلف تعلق دارند، فضاهای تازه‌ای را ایجاد می‌کند که فقط در جهان اثر هنری ممکن‌الوجود می‌گردد. این قابلیت، امکان پدیدآوردن الگوهای متعدد و متنوعی را در غزل فارسی ایجاد کرده‌است. به غزل زیر توجه کنید:

که بی من در خرابات است دایم یار من هر شب
خروش و ناله و زاری است بی او کار من هر شب
که دستوری بود ابلیس را کردار من هر شب
همی باشد گرو هم گفش و هم دستار من هر شب
مغان دایم برند آتش ز بیت‌النار من هر شب

از آن می‌خوردن عشق است دایم کار من هر شب
بتم را عیش و قلاشی است بی من کار هر روزی
من آن رهبان خودنامم من آن قلاش خودکامم
برهنه پا و سر زانم که دایم در خراباتم
همه شب مست و مخمورم به‌عشق آن بت کافر

مرا گوید به عشق اندر چرا چندین همی نالی
دوصد زتار دارم بر میان بسته به روم اندر
نگار من چو بیند چشم گوهر بار من هر شب
همی بافند رهبانان مگر زتار من هر شب
(سنائی، ۱۳۶۲: ۸۰۲)

در این غزل، یار، بت، بت کافر و نگار، همگی نقش معشوق و مست، من نالان، رهبان، قلاش، گدای خرابات نشین، مست مخمور و زنار بسته، نقش عاشق را بازی می کنند که در بیت های غزل جایگزین یکدیگر شده اند. آنچه برای ما اهمیت دارد ایجاد شبکه ارتباطی است که در طول غزل به وسیله شخصیت های شعری و با استفاده از تمهید «جایگزینی» ایجاد شده است. در غزل زیر، ساقی شخصیت محوری غزل است که تمام غزل با مرکزیت او ساخته شده است:

در خرابات خراب آرام کن	ساقیا برخیز و می در جام کن
خاک تیره بر سر ایام کن	آتش ناپاکی اندر چرخ زن
خدمت جمشید آذرفام کن	صحبت زناربندان پیشه گیر
دست با زردشتیان در جام کن	با مغان اندر سفالی باده خور
مرکب ناراستی را رام کن	چون ترا گردون گردان رام گشت
خویشتن را لالایی نام کن	نام رندی بر تن خود کن درست
چون سنائی مفلس و خودکام کن	خویشتن را گر همی بایدت کام

(همان: ۹۸۱)

هر کدام از شخصیت های مطرح شده در غزل، که خود راوی - شاعر هم یکی از آنهاست، در سرتاسر غزل کنش هایی را انجام می دهند که ما این ویژگی را به طور قراردادی «حیث کنشگری غزل» می نامیم. حیث کنشگری غزل غالباً در غزلیاتی آشکارتر است که جملات آن بیشتر فعلی باشند و نه اسنادی. غرض اینکه گاهی کنش های شخصیت ها عامل ایجاد شبکه ارتباطی مورد بحث ماست:

به دست هجر بسپردی، خدایم بر تو داور باد	نگارینا دلم بردی، خدایم بر تو داور باد
بتا بس ناجوانمردی، خدایم بر تو داور باد	وفاهائی که من کردم، مکافاتش جفا آمد
چو دل بردی و جان بردی، خدایم بر تو داور باد	بتو من زان سپردم دل، نگارا تا مرا باشی
دمار از من برآوردی خدایم بر تو داور باد	زدی اندر دل و جانم ز عشقت آتش هجران

(همان: ۸۳۷)

کنش های دل بردن، به دست هجر سپردن، جفاکردن، جان بردن، آتش زدن دل و جان عاشق و دمار از عاشق برآوردن، از کنش های معشوق شعری است که هر کدام در

بیتی بیان شده‌است. آنچه این کنش‌ها را به یکدیگر پیوند می‌زند، ارتکاب آنها توسط شخص واحدی است که در طول غزل حضور دارد. بنابراین «فاعل مشترک» در این غزل شبکه‌ی ارتباطی‌ای ایجاد کرده که براساس آنها ابیات غزل به یکدیگر متصل شده‌اند. در مورد کنش‌های عاشق نیز همین وضعیت را می‌توان دید: دل از دست دادن، وفاکردن و دل سپردن از کنش‌های اوست که همگی فاعل مشترک دارند و عامل ایجاد شبکه‌ی ارتباطی غزل شده‌اند.

در مواردی که افعال جملات اسنادی است، به جای کنش‌ها، با حالت‌ها و صفاتی مواجه می‌شویم که شاعر آنها را به شخصیت‌های شعرش نسبت می‌دهد:

نیست بی دیدار تو در دل شکیبائی مرا	نیست بی شکیبائی مرا
در وصلت بودم از سفرا و از سودا تهی	در وصلت بودم از سفرا و از سودا تهی
عشق تو هر شب برانگیزد ز جانم رستخیز	عشق تو هر شب برانگیزد ز جانم رستخیز
چشمه‌ی خورشید را از ذره‌ی شناسم همی	چشمه‌ی خورشید را از ذره‌ی شناسم همی
از تو هر جایی نالم تا تو هر جایی شدی	از تو هر جایی نالم تا تو هر جایی شدی
گاه پیری آمد از عشق تو بر رویم پدید	گاه پیری آمد از عشق تو بر رویم پدید
کرد معزولم زمانه‌ی گاه دانائی و عقل	کرد معزولم زمانه‌ی گاه دانائی و عقل

(همان: ۷۹۸)

یکی از محورهای اصلی معنایی غزل کلاسیک توصیف است. این توصیف‌ها با همه‌ی تنوعشان از وصف عاشق، معشوق و خود عشق شروع شده تا وصف طبیعت و دیگر پدیده‌های مادی و معنوی را شامل می‌شود، از منظری که ما بررسی می‌کنیم، یک وجه مشترک دارند که همانا ایجاد شبکه‌ی ارتباطی در سرتاسر غزل است. غزل زیر تماماً در وصف معشوق است:

ای صنم در دلبری هم دست و هم دستان تراست	ای صنم در دلبری هم دست و هم دستان تراست
هم حیات از لب نمودن هم شفا از رخ چو حور	هم حیات از لب نمودن هم شفا از رخ چو حور
در سر زلفت نشان از ظلمت اهریمن است	در سر زلفت نشان از ظلمت اهریمن است
ای چراغ دل نمی‌شائی که اندر وصل و هجر	ای چراغ دل نمی‌شائی که اندر وصل و هجر
در میان اهل دین و اهل کفر این شور چیست	در میان اهل دین و اهل کفر این شور چیست
از جمال و از بهایت خیره‌گردد سرو و مه	از جمال و از بهایت خیره‌گردد سرو و مه
آنچه بتگر کرد و جادو دید جانا باطل است	آنچه بتگر کرد و جادو دید جانا باطل است
گر من از حورای جنت یاد نارم شایدم	گر من از حورای جنت یاد نارم شایدم

بر دل و جان پادشاهی هم دل و هم جان تراست
با دم عیسی و دست موسی عمران تراست
بر دو رخ از نور یزدان حجت و برهان تراست
دوزخ بی‌مالک و فردوس بی‌رضوان تراست
گر مسلم بر دو رخ هم کفر و هم ایمان تراست
سرو بی‌بستان تو داری ماه بی‌کیوان تراست
در دو مرجان و دو نرگس کار این و آن تراست
کانچه حورالعین جنت داشت صدچندان تراست

از همه خوبان عالم گوی بردی شاد باش
در همه حالی سنائی چاکر و مولای تست
اینچنین صیدی که در دام تو آمد کس ندید
داوری حاجت نیاید ای صنم فرمان تراست
گر برانی ور بخوانی ای صنم فرمان تراست
گوی گردون بس که اکنون نوبت میدان تراست
(همان: ۸۱۲)

در برخی غزل‌ها اندام‌های بدن جایگزین یکدیگر می‌شوند؛ به‌خصوص آنها که دارای صبغهٔ غنائی بیشتری هستند و در برخی، قیده‌های زمان یا مکان جایگزین هم شده و بدین ترتیب شبکه‌های ارتباطی چندگانه‌ای در طول غزل شکل می‌گیرند.

۳-۱-۶-ارجاع

هلیدی و حسن (۱۹۷۶: ۳۱) وابستگی تعبیر یا تفسیر یک عنصر در متن به عنصری دیگر در همان متن را ارجاع می‌خوانند. آنها همچنین ارجاع را به دو گونهٔ «درون‌متنی»^۱ و «برون‌متنی»^۲ تقسیم کرده، برای ارجاع درون‌متنی دو نوع فرعی «پیش‌مرجع»^۳ و «پس‌مرجع»^۴ اعتبار می‌کنند. عناوین روشن این اصطلاحات، ما را از تعریف آنها بی‌نیاز می‌کند. مهاجر و نبوی (۱۳۷۶: ۶۴-۵) همین مضامین را به تعبیر دیگری بیان کرده‌اند. طبیعی است آنچه در ایجاد شبکه‌های ارتباطی غزل نقش دارد، ارجاع درون‌متنی است که شامل انواع ارجاع‌های شخصی، ضمائر متصل و ضمائر منفصل می‌شود. ارجاع و تکرار گاه هم‌پوشانی پیدا می‌کنند، بدین معنا که مثلاً در تمام ابیات یک غزل ضمیر «تو» تکرار می‌شود که هم تکرار است و هم ارجاع. به غزل زیر توجه کنید:

کبر تو از عالم کبری گذشت	فتنه‌شدن در تو ز فتوی گذشت
ای همه معنی شده از لطف محض	دعوی عشق تو ز دعوی گذشت
وی شکرین لب ز پی آن شکر	کار من از شکر و ز شکوی گذشت
چون گذرم بر تو چه گویند خلق	مجنون بر حلهٔ لیلی گذشت
جلوه‌کنان حسن تو از بس جمال	گوئی بر تور تجلی گذشت
مملکت حسن ترا در جهان	مرتبت از عالم معنی گذشت
بنده ترا گشت سنائی از آنک	ملک تو از ملک کسری گذشت

(سنائی، ۱۳۶۲: ۸۳۴)

1. exophonic
2. endophora
3. anaphora
4. cataphora

۳-۱-۱-۷- شمول معنایی

تعاریف منتقدان دربارهٔ این اصطلاح یکسان است: «رابطه‌ای که میان یک طبقهٔ عام و زیرطبقه‌های آن به وجود می‌آید» (هلیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۱۴۰؛ مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۶۹). برای مثال رابطهٔ میان «درخت» با «سرو»، «کاج» و «سپیدار» از این نوع است. این تمهید نیز در ایجاد شبکهٔ ارتباطی غزل نقش دارد:

تا خیال کودک قصاب در چشم من است	زین قبل چشم همیشه همچو رویش روشن است
تا بدیدم دامن پرخونش اکنون من ز اشک	بر گریبان دارم آنچ آن ماه را بر دامن است
جان ما پر درد و دل پر خون و آن دلبر مقیم	جامه پرخون باشد آن کس را که در خون مسکن است
گر زبان با من ندارد چرب بس نبود عجب	کآن چه او را در زبان بایست در پیراهن است

(سنائی، ۱۳۶۲: ۸۱۶)

۳-۱-۲- تمهیدات مربوط به سازه‌های موسیقایی

سازه‌های موسیقایی غزل عبارت‌اند از وزن، قافیه، ردیف و تمهیدات موسیقایی دیگر که هریک فراخور خود نقشی در ایجاد ارتباطات درونی غزل بر عهده دارند.

۳-۱-۲-۱- وزن

منابع کلاسیک عبور از مرز قواعد عروضی را بر نمی‌تابند، تا آنجا که آنچه شعر را از ناشعر جدا می‌کند، چیزی جز وزن نیست. حتی وقتی شاعران احساس تنگنا کرده‌اند و در مواردی خواسته‌اند از مرزهای عروض عبور کنند، هم خود شاعران و هم ادیبان و عروضیان به سرعت دست‌به‌کار شده و همان خروج از معیارها را هم قانونمند کرده‌اند و بحث درازدامن و دقیق «زحاف» دقیقاً از همین جا متولد شد. گرچه آنها نهایتاً زحاف (عدول از اصول وزنی) را بر اساس قواعد و تبصره‌های بسیار دقیق و جزم‌اندیشانه‌ای به رسمیت شناختند، اما همگی زحاف را از «عیوب شعر» به شمار آورده‌اند (جمعی، ۱۹۷۴: ۱۹؛ قدامه‌بن جعفر، ۱۳۸۴: ۴۵؛ مرزبانی، ۱۳۸۵: ۸۱ و ابن‌رشیق، ۱۹۶۳: ۱۴۰). به‌راستی علت این همه تأکید بر وزن چیست؟ به نظر می‌رسد یکی از علت‌ها همین بوده باشد که این سازه قادر است پیوند استواری میان ابیات یک شعر برقرار کند. شعر کلاسیک ممکن است تنوع موضوعی و پراکندگی حیطة خیال داشته باشد، اما «وزن واحد» شرط ضروری و تامة برای محقق‌شدن شعر است؛ وزن واحدی که نخستین کارکرد

موسیقایی‌اش ایجاد وحدت در ابیاتی با موضوعات پراکنده است. بنابراین می‌توانیم وزن را مهم‌ترین سازه موسیقایی در ایجاد شبکه ارتباطی غزل به شمار آوریم. وزن، شبکه‌ای زیرساختی و نامحسوس ایجاد می‌کند که نمی‌توان آن را در بخشی از کلمات و جملات نشان داد، چون در عمق غزل جای گرفته و چونان ریشه‌های یک درخت که ساقه‌های پراکنده و سربه‌هو را در قالب یک کلیت نگاه می‌دارد، وزن نیز مانع از هم‌پاشیدگی ابیات و مصراع‌ها می‌شود.

۳-۱-۲-۲- قافیه و ردیف

قافیه و ردیف نیز دو عامل موسیقایی هستند که در ایجاد شبکه ارتباطی غزل نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. تفاوت این دو با وزن در این است که اینها را می‌توان در غزل نشان داد، چون در قالب کلمات و تعبیرات معینی و در بخش مشخصی از غزل ظهور می‌کنند. همچنین از آنجا که کلمات معینی هستند، برای آنها باید نقش معنایی هم در نظر گرفت. نقش معنایی وزن مستقیم نیست و باید از خلال تحلیل در ژرف‌ساخت غزل به آن پی برد، اما نقش معنایی این دو مستقیم است. بنابراین می‌توانیم بگوییم وزن، قافیه و ردیف در ایجاد شبکه ارتباطی در دو سطح موسیقایی و معنایی غزل نقش دارند، اما نقش دو متغیر آخری محسوس و مستقیم است.

۳-۲-۱-۳- تمهیدات موسیقایی دیگر

منابع کلاسیک از تمهیدات موسیقایی دیگری هم یاد کرده‌اند که به نظر ما آنها نیز در ایجاد شبکه ارتباطی مورد بحث نقش بارزی دارند. خانواده تجنیس‌ها، ردها و تمهیدات ترصیع و موازنه از این گروه‌اند. از این میان، دو گروه نخست دارای صبغه معنایی - موسیقایی هستند و بنابراین در دو سطح مذکور ایجاد ارتباط می‌کنند. همچنین واج‌آرایی هرگاه از حد بیت درگذرد و به کلیت غزل سرایت پیدا کند، می‌تواند در ایجاد شبکه‌های ارتباطی مورد بحث مؤثر باشد.

۴- غزل به مثابه یک کلیت

در صفحات پیشین سعی کردیم نقش تک‌تک مؤلفه‌ها و سازه‌های تشکیل‌دهنده غزل را در ایجاد ساخت شبکه‌ای آن توضیح دهیم. اکنون می‌خواهیم کلیت غزل را پیش چشم

آوریم؛ کلیت واحدی که متشکل از سازه‌های فوق است و تمام آن ارتباطات چندسویه در درون آن حضور و ظهور دارند. به تعبیر دیگر، هر کدام از سازه‌های فوق و مؤلفه‌هایشان به‌تنهایی یک شبکه ارتباطی ایجاد می‌کنند، اما همه آنها بخشی از یک شبکه بزرگ‌تر هستند که ما به طور قراردادی از آن به «کلیت غزل» تعبیر می‌کنیم. اگر کسی به شبکه‌های ارتباطی فوق در غزل توجهی نکند و یا اینکه فقط یکی از آنها را در نظر گرفته، از موارد دیگر غفلت نماید، بخش زیادی از هویت غزل را نادیده گرفته‌است؛ هویتی که نه‌فقط برآمده از تک‌تک اجزا و عناصر است، بلکه بیشتر از آن برآیند ارتباطات شبکه‌ای درون این سیستم است. نگاه سنتی به غزل دینامیک است، یعنی تک‌تک اجزای آن را بدون توجه به رابطه آن اجزا با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌دهد، حال آنکه باید به غزل سیستماتیک نگاه کنیم. بدین معنا که آن را به‌مثابه سیستمی بنگریم که مؤلفه‌های آن در ارتباط چندسویه با یکدیگر قرار دارند و این «ارتباط» خود نقش بارزی در تعیین هویت معنایی غزل دارد. بخشی از معنای غزل در دل این ارتباط پنهان شده که نگاه دینامیک مانع از دیدن آن بخش می‌شود. تعبیر ساخت شبکه‌ای که ما برای توصیف نظام درونی غزل به کار گرفته‌ایم، برای اصلاح نوع نگاه سنتی به غزل است.

پی‌نوشت

۱- در استخراج داده‌ها و برخی مفاهیم این مقاله، از پایان‌نامه کارشناسی ارشد بررسی انسجام متنی غزلیات سنائی (در سطح واژگانی) که به راهنمایی اینجانب در بهار ۱۳۹۳ در دانشگاه فردوسی مشهد به انجام رسید، استفاده کرده‌ام.

منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۸۱)، عرفان و زندگی در شعر حافظ، تهران: مرکز.
- ابن‌رشیق قیروانی زادی، بوعلی (۱۹۶۳)، العمده‌العمده فی محاسن الشعر و آداب و نقد، تصحیح و تعلیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید الطبعه، مصر: بی‌نا.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۶)، درس حافظ، تهران: سخن.
- باطنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، زبان و تفکر (مجموعه مقالات زبان‌شناسی)، تهران: فرهنگ معاصر.
- بامداد، محمدعلی (۱۳۶۹)، حافظ‌شناسی یا الهامات خواجه، به کوشش محمود بامداد، تهران: پازنگ.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، بحران رهبری و رساله حافظ، گفتگوی ملک ابراهیم امیری، تهران: دریچه.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، *گمشده لب دریا*، تهران: سخن.
- پورنامداریان، تقی و ایشانی، فاطمه (۱۳۸۹) «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، سال ۱۸، شماره ۶۷، صص ۴۱-۷.
- جمعی، محمدبن سلّام (۱۹۷۴)، *طبقات فحول الشعراء*، تصحیح و تحقیق محمود محمد شاکر، قاهره: مطبعة المدنی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۸)، *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی*، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اقبال.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، «زلف تابدار حافظ»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران*، ویژه‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی (۳)، سال ۱۲، شماره ۴۶-۴۵، صص ۱۲۸-۱۰۷.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۶۷)، *حافظ*، تهران: طرح نو.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همادالدین الحسینی (۱۳۵۳)، *حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر*، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، ج ۳، تهران: خیام.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۲)، *انواع شعر فارسی*، شیراز: نوید.
- ریاحی، محمدامین (۱۳۷۴)، *گلگشت در شعر و اندیشه حافظ*، تهران: علمی.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۱)، *بوطیقهای کلاسیک*، تهران: سخن.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: چاووشگران نقش.
- سنایی غزنوی، ابوالمجدد بن آدم (۱۳۶۲)، *دیوان حکیم ابوالمجدد مجدود بن آدم سنایی غزنوی*، به‌سعی و اهتمام مدرس رضوی، تهران: سنایی.
- _____ (۱۳۸۶)، *غزل‌های حکیم سنایی غزنوی*، تصحیح جلالی پندری، تهران: علمی و فرهنگی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، *موسیقی شعر*، تهران: توس.
- _____ (۱۳۷۲)، *تازیان‌های سلوک*، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۷۸)، *در اقلیم روشنایی*، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۱)، *نگاه تازه به بدیع*، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۶)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: علم.
- صبور، داریوش (۱۳۷۰)، *آفاق غزل فارسی*، تهران: گفتار.

- صفوی، کورش (۱۳۷۹)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- عبادیان، محمود (۱۳۷۹)، *آنچه خوبان همه دارند*، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- عبداللهی، منیژه (۱۳۸۴)، «پیوند عمودی و انسجام معنایی در غزل‌های حافظ»، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، شماره ۴۴، صص ۱۳۴-۱۲۴.
- غنی، قاسم (۱۳۵۶)، *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، تهران: زوار.
- فرزاد، مسعود (۱۳۵۰)، «مسأله توالی ابیات در شعر حافظ»، *مقالاتی درباره زندگی و شعر حافظ*، به کوشش منصور رستگار فسائی، شیراز: دانشگاه شیراز، صص ۳۵۴-۳۴۲.
- قدامه‌بن جعفر، نقد شعر (۱۳۸۴)، *تصحیح بوریس بونی‌باکر*، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: پرسش.
- کسروی، احمد (۱۳۲۲)، *حافظ چه می‌گوید*، تهران: چاپخانه پیمان.
- مالمیر، تیمور (۱۳۸۸)، «ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی»، *فنون ادبی*، شماره ۱، صص ۴۱-۵۶.
- مرزبانی، ابوعبیدالله محمدبن عمران (۱۳۸۵)، *الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء*، تصحیح محب‌الدین خطیب، قاهره: المطبعة السلفیه.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷۶)، *به سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقش‌گرا*، تهران: مرکز همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.
- همتی، عادل (۱۳۹۳)، «بررسی انسجام متنی غزلیات سنائی (در سطح واژگانی)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد.
- هومن، محمود (۱۳۴۷)، *حافظ*، به کوشش اسماعیل خویی، تهران: توس.
- یول، جورج (۱۳۸۹)، *بررسی زبان*، ترجمه علی بهرامی، تهران: رهنما.
- Cruse, D. A. (1989), *lexical semantics*. Cambridge University Press.
- Franklin, D. Lewls (1995), *sanaia and the origins of the Persianghazai, Chicago tlltnots*.
- Halliday, M. A. K. & R. Hassan (1976), *Cohesion in English* London Longman.
- Hartmann, R. R. K & Gregory James (1998), *Dictionary of Lexicography*. London: Longman
- Hillman, Michael, (1976), *unity in the Ghazals of Hafez*, Chicago, Bibliotheca Islamica.